



El crisol de las formas: Góngora

Monique Güell

► To cite this version:

Monique Güell. El crisol de las formas: Góngora. Mónica Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian. Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española medieval y del Siglo de Oro., Méridiennes, pp.169-184, 2008. hal-00323734

HAL Id: hal-00323734

<https://hal.science/hal-00323734>

Submitted on 23 Oct 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El crisol de las formas: Góngora

Mónica GÜELL
LEMSO-FRAMESPA
(Université de Toulouse)

En su taller, el *poeta-fabbro* experimenta y va echando, en el crisol de las formas, sonetos, canciones, madrigales, silvas, tercetos, octavas, romances, décimas, redondillas, quintillas, letrillas, en proporciones variables. Miles de versos, miles de rimas.

Nuestra manera de leer a los poetas -a los antiguos o a los de hoy- nos ha llevado a interesarnos por el pequeño territorio versal y poemático de la rima. Ésta, como es sabido, constituye el soporte o la columna vertebral de numerosas formas poéticas, por lo menos en la Edad Media y en los Siglos de Oro: las rimas del soneto, con su fórmula casi fija en los cuartetos, más flexible en los tercetos; las de la *canzone* italiana, heredera de la *canso* provenzal, con sus distintas fórmulas de *fronte* y *coda* que permiten unas combinaciones potencialmente infinitas como puede apreciarse en los repertorios; las consonancias por momentos erráticas de la silva y las nada erráticas de los tercetos y las octavas.

En un trabajo reciente estudiamos las rimas en Garcilaso y Góngora con un triple objetivo: ofrecer una descripción de la rima en los distintos *corpus* basada en la práctica poética misma, proponer una reflexión sobre las funciones de la rima, por fin ofrecer, para ambos poetas, el rimario o diccionario de rimas¹. En el crisol de Góngora, la fusión de los distintos rimarios en uno sólo proporciona un texto, el texto de las rimas, que muestra la profunda cohesión del sistema poético, la amplia red de conexiones entre los poemas, los hilos y las redes que van tejiendo un texto paralelo. Unas redes que conectan sonidos e imágenes, significantes y significados, ictus y acentos rítmicos. Estudiaremos aquí el *corpus* de las canciones, tercetos, silvas, octavas y madrigales que figuran en el primer tomo del manuscrito Chacón. Son diecinueve canciones, cinco madrigales, cuatro octavas, dos tercetos y tres

¹ M. Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, Estudios gongorinos n°10, en prensa.

silvas que constituyen un corpus formalmente heterogéneo, pero semióticamente homogéneo, como esperamos poder demostrar con algunos ejemplos².

Nos centraremos primero en algunos aspectos de la canción en Góngora y en su especificidad, luego en el rimario de dicho corpus. Una lectura transversal permitirá establecer ciertas semejanzas o diferencias con otros textos y otras formas. Estos dos ejes de investigación complementarios pretenden mostrar la experimentación siempre viva y alerta con los componentes formales del poema, y la incitación a una lectura lúdica, para mayor deleite del lector de poesía.

Formas de la canción

Las canciones fueron escritas a lo largo de toda su producción poética, en un período que abarca desde 1580 hasta 1626. En muchas de ellas aparecen, en germen, imágenes y temas desarrollados en los grandes poemas, como demostró José María Micó en *La fragua de las Soledades*³. La repartición entre la canción de tipo *canzone* italiana (A, ocho textos) y la *canción alirada* (B, once textos) según el modelo de la *lira* inventada por Tasso es bastante homogénea y sigue la evolución de la *canzone* hacia otros cauces, ya no petrarquistas, como los de la oda, la *canzone pindárica*, la *canzone a strofe libere*, para terminar disolviéndose en la *silva* a-estrófica⁴. Uno de los rasgos formales constitutivo de la canción es la alternancia métrica, que hereda la *silva*.

La alternancia métrica

Como en la *canzone* italiana, la canción española es heterométrica, con endecasílabos y heptasílabos mezclados. El predominio de un metro u otro traducía una intención estilística distinta, según los tratadistas del Renacimiento. Así, un mayor número de endecasílabos confería a la canción un carácter grave y traducía una intención estilística elevada; por el contrario, el predominio de heptasílabos denotaba un carácter más suave, propio a las canciones de tipo elegíaco o bucólico, como en las églogas; estas nociones métrico-estéticas provenían de Bembo, para quien las canciones con numerosos heptasílabos producían un sonido más dulce por la proximidad de sus rimas⁵. Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* y Juan de la Cueva en su

² Dejamos aparte los grandes poemas como el *Polifemo* y las *Soledades*.

³ L. de Góngora y Argote, *Obras completas*, I, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000. Véanse J. M. Micó, *La fragua de las Soledades*, Barcelona, Sirmio, 1990 y L. de Góngora y Argote, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁴ W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Florencia, Felice le Monnier, 1989, p. 151 y sig.

⁵ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, ed. M. Marti, Padua, Liviana, 1967, p. 70.

Ejemplar poético siguieron estas pautas estéticas⁶. En Góngora sólo dos canciones de forma petrarquista empiezan por un heptasílabo. La primera, «De 'Las Lusíadas', de Luís de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla» (1580) está escrita según dos modelos: el de la célebre canción de Petrarca «Chiare, fresce e dolci acque», imitada hasta la saciedad por los poetas petrarquistas (de fórmulas F16-C24:= abCabCcdeeDff) y el de Cairasco de Figueroa⁷. La segunda, «Corcilla temerosa» (1582) adopta la misma *fronte* pero presenta una *coda* ligeramente distinta, sin el verso de enlace, la *volta* o *llave* (abCabCcdeeDff). Sin embargo, contrasta en la primera el asunto, el estilo heroico y el uso de los esdrújulos con la apertura en heptasílabos, más frecuente, como se ha dicho, en composiciones de carácter ligero o en las églogas. Suena «la trompa bélica» con un metro inadecuado para el género heroico, si se compara con las otras canciones de Góngora que siguen el canon métrico-estético aún vigente, como la canción III «De la Armada que fue a Inglaterra» (1588) o la XIII «De la toma de Larache» (1610-1611), con una mayoría de endecasílabos. La presencia de un metro desajustado según los cánones prescritos genera en la primera estancia cierta ambigüedad estilística, pues, aunque la voz poemática invoca a Calíope y la trompa bélica, surgen en la primera estancia Napeas y Hamadriadas, ninfas de los bosques. Anuncia un canto amoroso que no proseguirá en las siguientes estancias: «con amoroso cántico/y espíritu poético» (vv. 8-9).

En la canción II, la alternancia y la apertura heptasilábica está más en sintonía con el tema y el tono pastoril o de las églogas, pues un amante se queja de que la ninfa Clori huya de él. Estamos en 1582, y todo ello era previsible para un joven poeta que hacía sus armas, antes de abandonar el petrarquismo. Es de mencionar la elegancia formal, con la perfecta adecuación entre el cauce de la estancia, el discurso y la sintaxis. Las estancias describen la carrera de la ninfa, cuya rapidez desafía al mismísimo viento: así la sintaxis fluye sin pausas (o casi) y éstas coinciden con el final de cada estancia. La única pausa es la que ofrece la visión gozosa de la blanca nieve del pie mezclada con el oro del coturno, visión sobre la cual concluye la segunda estancia:

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio Aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa,

⁶ A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972 y E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970, p. 251: «De versos cortos tienen de hazella / con los endecasílabos mezclados, / que ser dulce la hazen, alta i bella [...]. Canción de versos cortos no consiente / magestad en estilo, porque aspira / a la dulzura en ellos conveniente».

⁷ Véanse los comentarios de Micó en su edición y *La fragua de las Soledades*, p. 20-25.

o murmurar corriente
entre la hierba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta:
con ligereza tanta,
huyendo va de mí la ninfa mía,
encomendando al viento
sus rubias trenzas, mi cansado acento.

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda,
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde, no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro;
y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos⁸.

Jorge Guillén leyó perfectamente esta canción: «Lo importante: esta perenne concepción de la Amada como perpetua movilidad: Clori sin transcendencia íntima, toda traslación. Poco valen, cierto, los reproches a su esquivez, la nota mitológica (Anfriso). Reténgase tan sólo este resalto de la huida, centro de la égloga –gloria de las Dianas»⁹. Pero los ojos consiguen captar, por brújula, algo de la piel de la ninfa. El goce visual podría prefigurar el del «mirón» (en términos de Jáuregui) que adquirirá tan ricos como distintos matices en otros poemas de Góngora, como el amante de la canción VI que llega tarde para asistir a los debates amorosos de los esposos, el peregrino de las *Soledades*, escondido en el hueco de la encina o, en el *Polifemo*, Acis contemplando a Galatea.

Por el contrario, la apertura de las canciones aliradas, sin una neta bipartición *fronte/coda*, es en casi todos los casos heptasilábica, siguiendo el modelo de las liras de Tasso (aBabB): «Donde las altas ruedas» (V, 1598, con la fórmula abbAcC); «Vuelas, oh tortolilla» (VII, 1602, abbcdddefF); «Abra dorada llave» (VIII, 1603, aBaBcC); «De los Marqueses de Ayamonte, cuando se entendió pasaran a Nueva España» (X, 1606, aBaBcC); «De la florida falda» (XI, 1608, aBaBcCXVI); «Al importuno canto de una golondrina» (XV, 1614,

⁸ *Op. cit.*, p. 27-28.

⁹ J. Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Fundación Jorge Guillén, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 106.

aBaBcC); «En el sepulcro de Garcilaso de la Vega» (XVI, 1616, aBbACC). La canción IX «Sobre trastes de guijas» (1603, abCabCdD) es una alirada híbrida, pues tiene una estructura bipartita con una *fronte* (F16, la misma que en la canción de I), pero sin *volta* y con una *coda* mínima de dos versos. Por último, se encuentran dos estancias con una apertura heptasilábica insertadas en unas seguidillas: «Seguidillas y canción para doña María Hurtado, en ausencia de don Gabriel Zapata, su marido» (XVIII, 1620, abbaaCC).

De los cinco madrigales, sólo el segundo empieza por un heptasílabo: «En la muerte de tres hijas del duque de Feria» (1615). En la *Soledad segunda* el «métrico llanto» del peregrino, compuesto con estancias de septetos-lira de fórmula aBbCcAA (vv.116-171), tiene una apertura heptasilábica; por ser queja y llanto lírico, se adecua perfectamente con los cánones mencionados. Sin embargo, la primera estancia nos desengaña en cuanto a la suavidad esperada, pues las quejas al mar son «voces de sangre»; unas voces que, con un ictus en primera posición, confieren énfasis al principio del verso. El llanto termina con la sobrecogedora imagen del Océano como urna funeraria y túmulo, el cual, por su acento en primera posición, da un ritmo enfático al inicio del verso y confiere un color sombrío mediante las dos *ues* del significante *túmulo*, aquí miméticas de gravedad. Una gravedad patente en el endecasílabo sáfico del último verso, cuyo ictus principal en cuarta posición métrica se sitúa en «mudas», demostrando, de nuevo, la perfecta coherencia entre la semántica, la fonética y la versificación:

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre son, del alma. (vv.116-119)

Túmulo tanto debe,
agradecido, Amor, a mi pie errante;
líquido, pues, diamante
calle mis huesos, y elevada cima
selle sí, mas no oprima,
esta, que le fiaré ceniza breve,
si hay ondas *mudas* y si hay tierra leve. (vv. 165-171)¹⁰

Más lejos, la queja amorosa de Lícidas y Micón (vv. 543-611), en cantos alternos, traba internamente el texto. Su fórmula aBBCcAA ofrece una idéntica disposición de las rimas, con una variación métrica en el tercer verso. Ambos pescadores empiezan su canto dirigido a su barquilla con unos tópicos metatextuales sobre la dulzura del canto, y ambos concluyen, en la primera

¹⁰ *Op. cit.*, p. 398-400. Consúltense J. Roses, «Pasos, voces y oídos. El peregrino y el mar en las "Soledades"» (II, vv. 112-89), *Da Góngora a Góngora*, ed. G. Poggi, Pisa, ETS, 1997, p. 181-195.

estancia, con el motivo funerario de la barca-urna. Comparando ambos fragmentos de la *Soledad II*, los motivos del métrico llanto del peregrino aparecen aquí condensados en las dos estancias alternas. Góngora adopta, variándola, la misma forma, unas estancias regulares de 7 versos, para un núcleo micro-genérico, el del llanto-urna. En el contexto de la forma nueva de la silva-soledad, ¿no cabría ver en este núcleo un signo semiótico, el de la muerte de la forma canción y su consiguiente canto funeral, un *tombeau poétique*? Asimismo, se observa, como en el caso anterior, la misma correlación entre los sonidos y los sentidos. Podríamos decir que la primera estancia está escrita en clave de /u/: *cuna, conduzgo, dulce, vinculan, tumba* y el diptongo /ue/: *huesos, vuelta*. En la segunda alternan la /u/ y la /a/, también mimética de gravedad: *cansado, padre, desatarse, lágrimas, cantando, blando, llanto, nadante* y se cierra la estancia con *curso, urna*.

LÍCIDAS: «¿A qué piensas, barquilla,
pobre ya *cuna* de mi edad primera,
que cisne te *conduzgo* a esta ribera?
A cantar *dulce*, y a morirme luego:
si te perdona el fuego
que mis *huesos vinculan*, en su orilla
tumba te bese el mar, vuelta la quilla».

MICÓN: «*Cansado* leño mío,
hijo del bosque y *padre* de mi vida,
de tus remos ahora conducida
a *desatarse en lágrimas cantando*,
el doliente, si *blando*,
curso del *llanto* métrico te fío,
nadante *urna* de canoro río» (vv.542-555)¹¹

Por último, en *Las Firmezas de Isabela*, la jornada segunda se abre con una canción alirada (aaBccBDD) en estancias de ocho versos, pronunciada por Isabel, quien anhela la libertad de la pastorcilla dichosa que puede elegir al esposo (vv.1040-1079). La réplica de Laureta, en redondillas, señala el desajuste existente entre la queja y su objeto, el cajero del cual está enamorada Isabela:

Tu dulcísimo clamor
tanto en un cajero pierde,
que ni posa en rama verde,
ni en árbol que tenga flor¹².

¹¹ *Op. cit.*, p. 410.

¹² L. de Góngora, *Teatro completo*, ed. L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, p. 115.

Siguiendo los preceptos de Dante y el ejemplo de Herrera que abre la forma canción a contenidos heroicos, predominan los endecasílabos en las composiciones de circunstancias, confiriendo mayor solemnidad. Es el caso de las canciones de encomio militar: «De la Armada que fue a Inglaterra» de fórmulas F18-C107: ABCBACCDDEefFGHgH; «De la toma de Larache» (F18-C106: ABCBACCDDEFFGGEHH); o de encomio religioso: «En una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo» (F18-C109=ABCBACCDDEeFFGHgH); o fúnebre: «Al Conde de Lemus, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles» (F18-C108=ABCBACCDDeFFeGG). Se observará, en esta última canción, tras unos tópicos de la *laus* y de la poesía funeral, la intromisión de unas imágenes amorosas, propias de la poesía epitalámica, tal vez inesperadas para la conclusión de una canción fúnebre, pero que muestran a las claras la afirmada presencia de los núcleos himenéticos y epitalámicos en la obra gongorina y también cómo estaban mezclándose o borrándose las fronteras genéricas:

Tú, a pesar de prodigios tantos, hecho,
si abejas los amores, corcho el lecho,
el néctar soberano
despreciabas de Júpiter, dormido
al ventilar alado de Cupido... (vv. 56-60)¹³

Un breve comentario sobre las fórmulas de rima de las canciones

En el tipo A la *fronte* adopta tres fórmulas ternarias, dos de ellas las más frecuentes (F18 y F16), mientras que F15 (=AbCAbC) sólo difiere de F16 por la repartición métrica. Se construyen sobre la repetición de lo no-repetitivo. La *coda* muestra una mayor creatividad, con seis fórmulas que pueden agruparse en tres grupos. El primero, MM(NN)(n+1), se ilustra en C2 (cdD), expresión mínima de la *coda* con dos versos. El segundo, MNNMOO(n+1), genera C24 (cdeeDfF), C139 (deeDfF), C106 (CdDEFFGGEHH) y C108 (CDDeFFeGG) donde se repiten los elementos abrazados, mientras que el tercer grupo, MM(n+1)NON, genera C107 (CDDEefFGHgH) y C109 (CDDEeFFGHgH). Las fórmulas de *coda* únicas, exclusivamente gongorinas, tales C106, C107, C108, C109, C139, atestiguan las potencialidades inducidas por la forma y la creatividad del poeta, aun cuando los contornos de la canción se volvían cada vez más borrosos.

Híbrida es la forma de la canción XVII, «Contra el interés» (1616), a la vez abierta y cerrada: se estructura en estancias en las que alternan los endecasílabos y los heptasílabos con unas rimas pareadas (AaBbCcDd), una fórmula abierta que no se ajusta a los esquemas de las formas fijas y que la

¹³ *Op. cit.*, p. 430.

distingue de las demás canciones aliradas de Góngora. La sucesión de pareados la asemeja a la silva de consonantes bien asentada en la versificación de las obras de teatro, a las letrillas satíricas con numerosos pareados, pero el encadenamiento de las estancias entre ellas, por la repetición de la última palabra-rima de la primera estancia en las estancias impares, recuerda algunos sistemas de trabazón en la poesía de los trovadores. En suma, una forma nueva para una materia nueva en el territorio de la canción, el interés.

El envío o commiato

En sus inicios la canción petrarquista se concluía siempre con un envío, pero con el tiempo fue desapareciendo y con Góngora, sólo cuatro canciones lo mantienen. Sus variadas fórmulas retoman una parte de la coda. En todos ellos se apreciará la función fática del envío en que el locutor vuelve a activar la comunicación con el alocutor, en numerosos casos el texto mismo, y su función estructurante que traba formal y semánticamente el texto.

En la canción II, «Corcilla temerosa» (1582), el envío cubre los tres últimos versos de la coda, con una fórmula (E3 = DfF) ya empleada por Garcilaso en su canción II, Francisco de la Torre, Boscán, Montemayor, Cervantes, Espinel y muchos más. Siguiendo las pautas tradicionales, la voz poética se dirige a su texto mediante una apóstrofe, en unos tópicos metatextuales frecuentes, y pone fin al canto volviendo a tomar el tema nuclear de la canción, ya enunciado en la primera estancia: la huida de la ninfa, que el pastor nunca alcanza, como Apolo, el pastor de Anfriso. Se confunden el canto y su objeto, la ninfa fugitiva:

Quédate aquí, canción, y pon silencio
al fugitivo canto,
que razón es parar quien corrió tanto¹⁴.

¿Con qué hacer rimar el silencio si no es consigo mismo? El silencio, pues, no rima con nada, y se opone al *canto*, que rima con *tanto*. Y el canto, porque es fugitivo como la corcilla (o la dama) se convierte en silencio. Este hallazgo poético no puede sino recordar al lector que aun en los textos de apariencia más convencional, el artificio reina por excelencia para el deleite del lector que escucha el poema y sus silencios.

El breve envío de la canción VI, «¡Qué de invidiosos montes levantados», se compone de la *volta* y la *coda* (E71 = cdD). La rima c, «pensamiento», suelta en el envío, remite al «noble pensamiento» de la primera estancia (v.8), trabando especular y semánticamente ambos extremos de la canción¹⁵. Ésta se

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ Para un análisis más detallado, véase *La fragua de las Soledades* y M. Güell: «Lecture métrique et rimique de *Qué de invidiosos montes levantados* de Luis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, fasc.2,

cierra con la metáfora de la cortina que se corre, cerrando abruptamente el espacio de la canción como un teatro imaginario en el cual el pensamiento podría haber entrevisto los juegos amorosos de los esposos, ofreciéndole una visión tan gozosa como imaginaria:

Canción, di al pensamiento
que corra la cortina
y vuelva al desdichado que camina¹⁶.

En la canción III «De la armada que fue a Inglaterra» el envío es de seis versos, con una fórmula E70 = fFGHgH, construida sobre los seis últimos versos de la coda. El poeta inserta un tópico metatextual sobre el estilo y concluye con la promesa de un nuevo texto más épico:

Canción, pues que ya aspira
a trompa militar mi tosca lira,
después me oirán, si Febo no me engaña,
el Carro helado y la abrasada Zona
cantar de nuestra España
las armas, los triunfos, la corona¹⁷.

Cuando no hay envío la última estancia puede adquirir su función, como puede apreciarse en las «Nenias en la muerte del Señor Rey Don Filipe III». Así, en la primera estancia, en una invocación típica de los poemas funerales se invita al peregrino a detener el paso y en la última a proseguir su camino:

Suspenda, y no sin lágrimas, tu paso,
oh peregrino errante,
este augusto depósito, este vaso,
émula su materia del diamante,
su forma, de la más sublime llama
que a egipcio construyó bárbara fama. (vv. 1-6)

Estas virtudes altamente santo
ejercitó el tercero
de los Filipos: tú, confuso en llanto,
las venera, y prosigue, oh forastero,
tus pasos antes que se acabe el día,
porque es breve aun del Sol la monarquía. (vv. 43-48)¹⁸

2004, p. 447-470, y J. Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Analecta Malacitana, 2007.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 183.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

En el laberinto o en la selva de las rimas

Los *rhyme fellows* como los llamaba Hopkins, es decir las parejas, tríos o cuartetos de rimas pueden no tener ninguna relación morfológica, léxica o semántica entre los términos que las constituyen, pero, como lo percibió Jakobson, en el poema están relacionados en el plano de la significación por una suerte de acento semántico. Se pueden estudiar las parejas, tríos o cuartetos según diferentes categorías: previsibilidad/imprevisibilidad, tradición/renovación. Se puede rastrear su presencia en distintos ámbitos, más amplios o más restringidos, en la totalidad de la obra poética o en un corpus determinado. Las parejas previsibles, regidas por homofonía y paronomasia, se vuelven rimas pobres, por su uso reiterado *ad líbitum*... Por contra, «l'heureuse rencontre» en palabras de Paul Valéry, un feliz hallazgo produce parejas nuevas, imprevisibles, ricas por su sorprendente novedad, por la mezcla de códigos o tonos, por las relaciones antitéticas que las palabras-rimas mantienen entre ellas¹⁹. Abundan en Góngora, para mayor deleite del lector. Como botón de muestra, ofrecemos algunos de ellos al hilo de los textos y de los rimemas²⁰.

El rimema *ados/ados* es el más frecuente de todos en el corpus considerado así como en otros conjuntos: los sonetos, el *Polifemo*, las *Soledades*, o las *letrillas*. Recalquemos que los adjetivos predominan, ya sea como calificativos o participios de pasado. Entre ellos notamos las cinco recurrencias de *alado*, que junto a *viento* (8 recurrencias), *cielo* (4), *pluma* (5), nos recuerdan la importancia del elemento aéreo en la poética gongorina, que culminará con la extensa descripción de las aves en la Soledad II. En la canción XIII se unen el elemento aéreo y el elemento marítimo, con los antitéticos *alado*: *anudado*, que constituyen una pareja hápax:

Al viento más opuesto abeto alado
sus vagas plumas crea, rico el seno
de cuanta Potosí tributa hoy plata;
leño frágil de hoy más al mar sereno
copos fie de cáñamo anudado,
seguro ya sus remos de pirata. (vv. 52-57)²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 561-562.

¹⁹ P. Valéry, *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, París, Gallimard, «Poésie», 1992, p. 71.

²⁰ Para la definición de «rimema» remitimos a: M. Güell, «La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora», *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, A. Close (ed), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 331-337 y a M. Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*.

²¹ *Op. cit.*, p. 302-303.

La canción VI se abre con la pareja antitética *levantados: atados*, aunque ambos términos anulan su radical diferencia en el plano de la significación, pues ambos remiten a la frustración del yo, que no podrá volver a ver los ojos de la amada:

¡Qué de invidiosos montes levantados,
de nieves impedidos,
me contienden tus dulces ojos bellos!
¡Qué de ríos, del hielo tan atados,
del agua tan crecidos,
me defienden el ya volver a vellos!²²

Entre las palabras-rima nuevas del corpus conviene mencionar *turquesado*, hápax que sólo figura en los tercetos «A Luis Cabrera de Córdoba», «la variedad matiza del plumaje/el color de los cielos turquesado» (vv. 21-20), que recuerda el datilado del membrillo en el *Polifemo*. En los tercetos de 1609, «Mal haya el que en señores idolatra», sorprenden ciertas parejas o tríos nuevos que ilustran claramente la vía desengañada y satírica del poema. Como es sabido, éste se apoya en unas dolorosas vivencias personales, el proceso contra don Francisco de Aguayo. Tras el fracaso de sus diligencias en la Corte, desengañado, Góngora quiso volver a su huerta cordobesa. El poema aún, hábilmente, datos autobiográficos y tradición epistolar horaciana²³. Surge el curioso trío en las rimas «cuidado: letrado: cansado»:

Allí el murmurio de las aguas ledo,
ocio sin culpa, sueño sin cuidado
me guardan, si acá en polvos no me quedo
molido del dictamen de un letrado
en la tahona de un relator, donde
siempre hallé para mí el rocín cansado. (vv. 67-72)²⁴

Estos dos tercetos establecen una bipolaridad entre el allí anhelado, el del retiro pacífico en la huerta con árboles frutales que propiciarían una vida «sin cuidado» y el acá de la corte, del letrado, la justicia y su lentitud, que proporcionan la original (?) imagen de la tahona, el molino movido por una caballería, pero una caballería cansada, que no avanza, con lo cual el yo queda en polvos y molido, esperando. En medio de series más previsibles o convencionales, como «ruiseñores: flores», al cual se une «murmuradores», se insertan los nada convencionales «ruicriados: ducados: mermelados». El

²² *Ibid.*, p. 182.

²³ A. Sánchez Robayna, «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral» en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 83-99.

²⁴ *Op. cit.*, p. 276.

significante *ruiseñores* produce por irisación silábica y por antítesis *ruicriados*, neologismo festivo compuesto a partir de *ruin* y *criados* (criados ruines), con la misma sílaba inicial *rui* y el antitético *criados*, que se opone a los *señores*, presentes en *ruiseñores*, formando un admirable concepto en la rima. A pesar de la innegable ambigüedad del verso 12, apuntada por todos los comentaristas, entendemos, literalmente, que el yo pide que le traigan ruiseñores, a falta de lacayos²⁵. *Ruicriados* y *mermelados*, hápax, sorprenden al lector, como pueden sorprender los ruiseñores en otoño. No nos parece superfluo citar íntegramente el texto:

Tenedme, aunque es otoño, <i>ruiseñores</i> ,	10
ya que llevar no puedo <i>ruicriados</i> ,	
que entre pámpanos son lo que entre flores.	
Si yo tuviera veinte mil ducados,	
tiplones convocara de Castilla,	
de Portugal bajetes mermeladas,	15
y a fe que a la pajísima capilla,	
tiorbas de cristal vuestras corrientes	
prestaran dulces en su verde orilla.	
Pájaros suplan, pues, faltas de gentes,	
que en voces, si no métricas, süaves,	20
consonancias desaten diferentes,	
si ya no es que de las simples aves	
contiene la república volante	
poetas, o burlescos sean o graves,	
y cualque madrigal sea, elegante,	25
librándome el lenguaje en el <i>concento</i> ,	
el que algún culto ruiseñor me cante:	
prodigio dulce que corona el viento,	
en unas mismas <i>plumas escondido</i>	
<i>el músico, la musa, el instrumento.</i>	30
Mas ¿dónde ya me había divertido,	
<i>risueñas</i> aguas, que de vuestro <i>dueño</i>	
os habéis con razón siempre reído?	
Guardad entre esas guijas lo <i>risueño</i>	
a este dómine <i>bobo</i> , que <i>pensaba</i>	35
escaparse de tal por lo aguileño,	
celebrando con tinta, y aun con <i>baba</i> ,	
las fiestas de la corte, poco menos	
que hacérselas a Judas con <i>octava</i> .	

²⁵ Véase el comentario de N. Antonio citado por Jammes en «Etudes sur Nicolás Antonio. Nicolás Antonio commentateur de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXII, 1960, p. 25 y en la edición de Micó, p. 266-267.

40

²⁶ *Op. cit.*, p. 275-276.

²⁸ Según la definición de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.

Destaquemos ahora algunos primores del rimema *ante*, bien representado en este corpus, primero en los tercetos, luego en otros textos. El trío *volante: elegante: cante* (vv. 23-27), con una semántica que sugiere la elevación y la elegancia, de índole siempre metatextual, se opone al trío satírico *litigante: corteggiante: delante* (vv. 74-78). Tetrasilábicas, resonando en el verso, permiten un concepto en la rima mediante la comparación del cortesano, el *corteggiante*, con el *gámbaro*, que camina la cola delante; si la imagen es llamativa, también lo es la disposición de la materia sonora del fragmento, con una hábil distribución bipolar de los ictus, que se reparten entre el polo de la vocal /o/ cerrada y de la /a/ abierta, como la organización bipolar del significado: con el tópico del *beatus ille*, la felicidad que proporciona la vida retirada frente al bullicio cortesano. No es de extrañar que todos los términos de la comparación estén relacionados por su ictus sobre la /a/: *corteggiante, gámbaro, delante*:

Dichoso el que pacífico se esconde
a este civil ruido, y *litigante*,
o se concierta o por poder *responde*,
solo por no ser miembro *corteggiante*
de sierpe prodigiosa, que camina
la *cola*, como el *gámbaro, delante*. (vv. 73-78)²⁹

Litigante también se halla en otro contexto satírico-burlesco, el de la canción «Contra el interés», vinculada a la codicia de los letrados. Notamos en el corto espacio del heptasílabo, todo el peso semántico del adjetivo *rutilante*, otra palabra tetrasilábica que, por su posición en la rima y por el encabalgamiento versal que detiene el sentido un breve momento, resalta todavía más. La distribución de los acentos es elocuente, pues el ictus sobre la /a/ de águila, en la primera posición del verso produce un endecasílabo enfático y establece una relación sonora y semántica entre los pilares de la estancia: *águila, togado, litigante, rutilante*. El togado es águila, no por su pluma (en sentido también dilógico) sino por su mirada sobre la rutilante bolsa:

Águila, si en la pluma no, en la vista,
el togado es, legista,
atento al pleito de su litigante,
si no a la rutilante
bolsa, de cuatro mil soles esfera (vv. 25-29)³⁰

En la espectacular apertura de la canción XIII «De la toma de Larache», se observará, tras la pareja *breve: bebe* que da inicio a la *Soledad segunda*, que el rimema *ante* produce un trío totalmente nuevo y muy sugerente, *vibrante*:

²⁹ *Op. cit.*, p. 277.

³⁰ *Ibid.*, p. 473-474.

*Atlante: hiante*³¹. Lengua vibrante y boca hiante, unos sintagmas metatextuales, signos semióticos de la canción escrita en clave heroica, que esparcen por el texto consonantes vibrantes y armonías vocálicas en /a/ omnipresentes, como se puede apreciar en las tres primeras estancias: *crystal, mar, faldas besar hace Atlante, hiante, armada, África, ya, elefante, España, baña, garras, arrogándose, márgenes, escamas, crystal, brama*.

La palabra-rima *diamante* figura cuatro veces en el corpus de las canciones, tercetos, silvas y madrigales. Destacaremos la pareja errante: *diamante* de la C. XIX y del «métrico llanto» de la *Soledad II*. Si en el petrarquismo el diamante podía remitir a la dureza del corazón de la amada o a variadas referencias en la esfera actancial del amante o de la amada³², en Góngora se adapta a más amplios contextos. En la canción XIX, en el contexto de la poesía funeral, se unen, por la rima, la invocación al peregrino errante (de origen bíblico) y el elemento funeral por excelencia, la urna. El poeta no evoca la materia misma (jaspe y mármol) sino el elemento de la comparación, el diamante: «este augusto depósito, este vaso, / émula su materia del diamante» (vv. 3-4). Y también es funeral el contexto del «métrico llanto» (*Soledad II*, vv. 165-171), como se ha visto anteriormente. En la canción III destacaremos para este rimema la pareja nueva *nadantes: turbantes* (vv. 83-85).

Para cerrar este breve recorrido por las rimas, volvamos a la canción XVII. Como en otros corpus de Góngora, la vena satírica ofrece numerosas parejas menos convencionales y más festivas. Así, a partir de la onomástica, *Mari Nuño*, surge el paradigma del rimema burlesco y hápax *uño*: *Nuño, puño, cuño, rasguño, zuño*. Las vocales constitutivas u-o recuerdan el difícil ejercicio al que se sometió Góngora en la *Fábula de Piramo y Tisbe*, romance construido a partir de la asonancia burlesca u-o³³. La primera estancia ofrece una buena muestra de rimas de registros diferentes y de uniones festivas: *gallina* forma pareja con *continua*, *regalo* con *malo*; sigue *silave: ave*, de lo más frecuente en Góngora, en todo tipo de contextos; se cierra la estancia con *Nuño: puño*. En la segunda, el valor despectivo del sufijo *eja* forma el neologismo *paraboleja*, en el ámbito semántico de la *vieja*; *ingrata: plata* figuraba en el *Polifemo*, pero a nadie escapará la diferencia de tono, pues en éste la bella ingrata debía pisar «campos de plata» (el mar) (vv. 119-120 o *plata: ingrata: desata* vv. 217-221), mientras que aquí *Monseñor Interés* lo rige todo, y la plata es la que se roba a un bobo perulero, palabra-rima hápax: «de un bobo perulero/ a quien le dejó apenas/sangre real en sus lucientes venas». *Apenas: venas* contrasta con la recurrencia de esta pareja en la última octava del *Polifemo* (*apenas: venas: arenas*, vv. 498-502) donde la sangre de Acis se ha convertido en río. Poco frecuente es

³¹ Latinismo que significa abierta o que bosteza, redundante con el adjetivo *abierta* en el mismo verso.

³² M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*. Repertorio. Barcelona, PPU, 1990.

³³ A. Carreira, *Op. cit.*, p. 158-159.

el rimema *istro*, que sólo hemos encontrado en los siguientes textos con rimas consonantes: *Caïstro: Istro* (C.XIV); *ministro: registro* (C.XVII) (Letrilla 92); *registro: ministro: Caïstro* (*Panegírico al duque de Lerma*). El rimema *iga*: «El papel diga/a cuánto rasgo obliga/el dorado rasguño» (vv. 37-38) remite a numerosos textos satíricos o burlescos, como en los tercetos del soneto atribuido «A la prisión que de ciertos ministros hicieron los alcaldes Vaca y Madera en la fortaleza de la Alameda» donde los tríos *abriga: diga: persiga* y *Montaña: España: guadaña* forman una agudeza nominal compuesta:

¿Por qué le llaman Prado, si es montaña
de Jaca, y aun de Génova, que abriga
bandoleros garduños en España?
Su nombre a cada cosa se le diga:
si es Prado, Vaca sea su guadaña.
Si es montaña, Madera le persiga³⁴.

Góngora juega con las formas y sus límites. Experimenta con la canción petrarquista, siguiendo en unos pocos textos la tradición, aunque algunas canciones adoptan fórmulas de metros y de rimas originales, o inventa formas aliradas, más ágiles y breves. En estas últimas, predomina la apertura heptasilábica, especialmente apta para el lirismo. La canción se disuelve en la silva, donde estallan las fronteras formales en las *Soledades*, con un uso del endecasílabo y del heptasílabo ora errático, ora organizado en canciones aliradas u otras formas, miméticas y nuevas, como la bella Y que forma el vuelo de las grullas en el cielo³⁵, o la O de los círculos concéntricos de las olas (*Soledad II*, vv. 500-505). Se ha visto, en la *Soledad II*, la existencia de unos núcleos microgenéricos en estancias de canción y, en otros poemas, como los tercetos de 1609, extrañas mezclas de palabras-rima y de tonos que prefiguran las aún más extrañas mezclas de las *Soledades*; en otros textos, empezar una *laus* fúnebre y terminar por una nota epitalámica. El cuestionamiento del *poeta-fabbro* es, a todas luces, formal, pues escribe, casi por las mismas fechas, sus poemas mayores según dos polos opuestos, el muy cerrado y constreñido de la octava en el *Polifemo*, con todo lo que conlleva de tradición épica, y el mucho más abierto y moderno de la silva-soledad. Pese al uso muy peculiar de las rimas en Las *Soledades*, donde constituyen una suerte de nudos corredizos, que aprietan y aflojan las mallas de la red al gusto del poeta, la rima sigue siendo uno de los pilares esenciales del verso y del poema, pues no se hallan versos blancos ni endecasílabos sueltos (*sciolti*). En el breve recorrido por las canciones, se ha podido apreciar la presencia de unas palabras-rima recurrentes de un texto a otro, de un *corpus* a otro. La lectura de los poemas

³⁴ *Op. cit.*, p. 629-630.

³⁵ L. de Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, «Clásicos Castalia», 1994, p. 153.

por la rima, uno de los modos de lectura posibles, una lectura ciertamente discontinua, un tanto «haïkaizante» y nada arcaica es, para mí, un modo lúdico de lectura. Este permite revelar hallazgos poéticos, conceptos en la rima, en ciertos casos establecer conexiones semánticas entre palabras que a priori parecen discordantes, aunque siempre motivadas, como revelan los conceptos. La rima, con sus parejas sorprendentes, nuevas o a veces discordantes, disonantes, produce un innegable placer estético para el lector de poesía.